



Juan Pablo Luppi

Una novela invisible.

La poética política de Rodolfo Walsh

Villa María (Córdoba)

EDUVIM

2016

224 páginas

Cómo leer lo que no se ve

Julio Schvartzman¹

Por un lado, una afirmación que se impone por fuerza asertiva y que es lo primero que se lee, en el arranque: Proyecto Walsh. Sabiamente, sin el artículo determinado que congelaría su movimiento y su apertura. Por esas cosas inevitables de la finitud y de la historia, la obra está concluida. Walsh, proyecto, sigue abierto en cambio a las lecturas y por eso mismo a la escritura. En el proyecto que lo nombra, Walsh es sujeto y también objeto: el giro abarca un proceso que avanza y retrocede y sobre el que Rodolfo Walsh vuelve una y otra vez, y abarca además sus lecturas y las lecturas de

sus lecturas, por lo que esta, la de Juan Pablo Luppi, es genuino Proyecto Walsh.

Por otro lado, una (no “la”: *una*) novela invisible. Y en este giro, el concentrado de distintas convergencias: una demanda de mercado (el mercado quiere novela), el señalamiento, que Walsh percibe injusto, de una falta que (y en esto se equivoca) no le habría sido endilgada a Borges; una forma de organizar la escritura de Walsh en series que saltan por sobre los límites de los libros editados y publicados existentes y construyen libros posibles, como “Los casos de Laurenzi”; un amago último, terminal, en borrador, de colmar esa falta a partir, ahora, de una demanda íntima. Aclaro aquello de la equivocación: para muchos, y por mucho tiempo, la ausencia de

¹ Profesor consulto (UBA). Contacto: julo.schvartzman@gmail.com

novela, en Borges, habría probado su condición de escritor menor, ante la indiferencia filosófica de quien llamaba, a esos mayorazgos de género, supersticiones de lector, y que había denunciado también en la compulsión de encontrar o inventar épica para que hubiera nación.

Luppi escudriña, minucioso, las lecturas anteriores: da cuenta de ellas no a la manera de una bibliografía crítica que se desplegara cronológicamente, sino como una asamblea de lectores que, en tiempo real, como se dice, ensaya definiciones, clasificaciones, identidades simbólicas cambiantes, mocionando, aprobando, vetando, reagrupándose, intentando vanamente fijar paradigmas. Pero la cronología alterada se hace historia, en la medida en que la asamblea de lectores críticos va autodiseñándose alrededor de problemas. En eso, *Una novela invisible* no solo es exhaustiva, sino generosa.

En un artículo de 2006 titulado “Antonio Candido, critica e cordialidade”, Walter Costa caracterizó el acercamiento cordial del gran ensayista no como un protocolo sino como una relación de empatía con su objeto, inscribiéndolo en una tradición de la crítica brasilera. Subrayó, a ese propósito, en Candido, la evitación de la ironía y el sarcasmo. La tradición crítica argentina es diferente. Algunas de sus vertientes (excluyo aquí la práctica –en realidad, acrítica– de la complacencia y las contraprestaciones) no rehúyen la causticidad y, llegado el caso, la guerra. La actitud de Luppi, cuando ejerce la metacrítica, tiene mucho de la empatía de Candido, pero como no puede eludir

impregnaciones del campo en que trabaja, el estilo de su cordialidad contempla una dosis muy controlada de ironía y de humor, al punto de que uno, al leer el reparo serio a un abordaje crítico previo, puede confundirlo con una amabilísima incorporación de lo que, en el fondo, desestima o descarta. Intuyo que tal tesitura coincidiría con ese fragmento escéptico y ladino en que Guattari y Deleuze chucean polémicamente al género polémico como exhibición narcisista de los egos de los polemistas, y prefieren que su texto discurra por afuera de las batallas de palabras.

Como la edición es, en sí misma, una lectura, y muy eficaz, en tanto configuradora de otras lecturas, cobran importancia los nombres de editores/organizadores de la obra de Walsh, que mantienen una conversación incesante con esos lectores profesionales que llamamos críticos: así, los nombres de Jorge Lafforgue, Daniel Link, Roberto Ferro, Jorge B. Rivera, Víctor Pesce y su fichero, Ricardo Piglia, alternan con los de Aníbal Ford, Ángel Rama, Eduardo Romano –agentes de los primeros asedios contemporáneos–, y después, y sin enumerar aquí a todos, Bárbara Crespo, Ana María Amar Sánchez, Martín Kohan, Carlos Gamerro, Marcos Mayer, Adriana Imperatore, Laura Demaría, Sebastián Hernáiz, Eduardo Jozami, de nuevo Piglia, tanto por su entrevista de 1972 como por su estudio de la obra de Walsh en el seminario “Tres vanguardias”, de 1990. Y ya instalado en el ámbito universitario, Luppi no olvida la presencia de Walsh en los programas de Literatura Argentina de Beatriz Sarlo, empezando por el del curso de 1994 pero sin omitir la vuelta de tuerca del de 1998. Y

como no se trata de un loteo de géneros incomunicados, también está la metaficción, cuando el universo walshiano se prolonga en Hernán Ronsino o en Selva Almada. O cuando el comisario Croce, de Piglia, caído en desgracia con la Libertadora, puede seriar su ingenio y su sabiduría popular de base empírica en Laurenzi y en las filiaciones que hace notar Pesce en otros colegas en la ficción, como el Metri de Castellani, el Isidro Parodi de Borges/Bioy o el Frutos Gómez de Velimiro Ayala Gauna.

El trabajo de Luppi historiza la canonización de Walsh, toma distancias del mármol, cuestiona la dicotomización de su obra en pares como literatura/política, testimonio/ficción. De ahí la importancia que asigna a la intervención de Piglia en La Habana, en el umbral del siglo XXI, cuando recupera la unicidad de toda la obra de Walsh –de *Operación masacre* a *Los oficios terrestres*, de *Un kilo de oro* a la *Carta abierta*–, que reposaría en la búsqueda de una verdad siempre manipulada por el Estado y en la escucha del relato popular. De ahí derivaría una marca que, insiste Piglia, circula en todos sus textos. La centralidad de la política (pero no concebida como campo, es decir, de una política poética, correlativa a la poética política que postula Luppi, y no es un juego de palabras) no solo es compatible con la elaboración de una lengua privada, sino que la exige como alternativa a los usos oficiales del lenguaje. Tal vez el estilo crítico de Luppi alcance sus mejores momentos cuando se aparta de la compulsión de abarcarlo todo (¿no hay manera!) y ensaya operaciones igualmente privadas. Por ejemplo, cuando pone en juego un anacronismo productivo al señalar que en

su intervención en un encuentro académico en Yale, en 1987, cuyo lema “Cultura y democracia en la Argentina” hacía eco a aquellos usos oficiales y fechables del lenguaje, Piglia corregiría un planteo que Laura Demaría haría recién cuatro años después, sobre una presunta resolución de las tensiones internas en la obra de Walsh: no resolución, habría enmendado, antes, el autor de *Blanco nocturno*, sino (en la glosa de Luppi) “apertura a múltiples factores que exceden cualquier dicotomía”.

Es difícil descubrir cómo puede realizarse la fórmula que Piglia ve operando en Walsh –porque no deja de ser una fórmula–. Tal vez buscar la verdad que el Estado ocluye y poner escucha al relato popular sean dos manifestaciones de un único temperamento. Ahora, en qué consistiría cada una de esas dos actitudes. Solo conjeturo brevísimamente la modalidad de la segunda. Escuchar el relato popular no es algo que pase por las ciencias sociales, ni por la encuesta, ni por la estadística. Se pone en juego una sensibilidad cuyos efectos (cuya eficacia) es de difícil verificación. Ese relato popular no es un himno, ni una épica. Algunos de sus fragmentos podrían cristalizar en frases que el oído captura, aísla y luego encara como claves de un sentido secreto. Y parte de esos fragmentos podrían ser: “hay un fusilado que vive”, “Hijos de puta, no me dejen solo”. Pero aquí importa tanto el fragmento como la forma de escucharlo. Del mismo modo, nadie dirá que “Esa mujer es mía” es parte de un relato popular. Sí, en cambio, podría ser recuperado como la historia de una escucha de algo no dicho o dicho a medias desde una subjetividad en la que se quiebran las

determinaciones del poder. Entonces, impensadamente, aparece aquella verdad oculta.

A título puramente personal, y no porque mi lectura importe más que otras sino porque es una más entre todas, podría recordar que mi primer contacto con *Quién mató a Rosendo* no fue el libro de Tiempo Contemporáneo del 69, sino las entregas del folletín de *CGT de los Argentinos*, que guardaba prolijamente en un estante, hasta que, detenido en el penal de Villa Devoto aquel año del Cordobazo, un compañero pasó por mi casa, y “para limpiarla”, como dijo, se llevó esos materiales y otros, por cierto más comprometedores, ya que, finalmente, *CGT de los Argentinos* era una publicación que se vendía en los quioscos. Mucho después, al leer en *Ese hombre y otros papeles personales*, en edición de Link, la entrada de su diario en que Rodolfo registra el reproche de Raymundo “Vos escribís para burgueses”, y cómo lo trabaja esa inculpación, sentí una indignación que ahora me abstendré de describir porque, calcando una frase del cronista de Tlön, esta no es la historia de mis emociones sino la reseña de *Una novela invisible*.

En *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*, de 2006, Carlos Gamerro sostiene, en lo que Luppi llama una provocación, que en sus últimos meses de vida Walsh habría perseguido “el Santo Grial de la literatura argentina: la novela peronista de Borges”. A muchos les parecerá inconcebible. Su sola formulación es feliz. Esta cuadratura del círculo argentino habría consistido en (cito a Gamerro citado por Luppi) “cerrar la línea de fractura que

atraviesa la literatura argentina, reescribir las novelas de Arlt en el estilo de Borges”.

En esta suposición se lee una encrucijada de los 60 y los 70 de nuestro siglo pasado. Leemos esta anotación, datada un vago miércoles de 1970, en *Los años felices*, segundo volumen de *Los diarios de Emilio Renzi*: “Todos nosotros nacemos en Roberto Arlt: el primero que consiga engancharlo con Borges habrá triunfado” (Piglia 198). En 1980, en *Respiración artificial*, Renzi caracterizará el cuento “El indigno”, de *El informe de Brodie*, como una trasposición de *El juguete rabioso*. O sea: un texto de Roberto Arlt escrito por Borges. Y en 1994 la edición definitiva de *Nombre falso* lleva como epígrafe general la frase “Solo se pierde lo que realmente no se ha tenido”, atribuida a Roberto Arlt. En realidad, pertenece a “Nueva refutación del tiempo” (*Otras inquisiciones*, 1952), que Borges ha de reformular así en el poema “1964” de *El otro, el mismo*: “Nadie pierde (repites vanamente) / sino lo que no tiene y no ha tenido”. Secuaz de Pierre Menard, en este *quid pro quo* nos encontramos con Roberto Arlt, autor de *Otras inquisiciones*. Ya está: es el Santo Grial. La falsa atribución termina de producir el enganche proyectado en 1970. Pero si esto fuera un triunfo, a la manera de un espejismo de Santo Grial encontrado, Piglia debería compartirlo con la invisible novela de Walsh, que solo podrá ser leída en el futuro.

Vuelvo, entonces, a la hipótesis fecunda de esa novela invisible que no puede leerse en Walsh y que a la vez, increíblemente escribible, se lee y sigue operando en su posteridad. De sus ensayos y

sus borroneos, y de los textos contiguos que son los otros papeles personales de *Ese hombre*, parte de la lengua privada de que hablaba Piglia, extrae Luppi, justamente, el material de los epígrafes que jalonan las tres partes de su indagación: una lengua privada, resistente.

Es una iluminación muy distante del planteo de lo político como compromiso o como sacrificio: se trataría de un lugar de integración, no de disyuntiva. No deja de sorprender que “La cólera de un particular”, ese apólogo chino que Walsh redescubre y titula así a partir de una traducción francesa en 1967 (en otras palabras: ese apólogo chino escrito por Walsh), explique algunos de sus movimientos decisivos tanto antes de su encuadramiento en Montoneros –como ocurre en *Operación masacre*, a la que considera una “campaña personal”–, como hacia el final, cuando tiene distancias considerables con la dirección de esa organización y escribe, asumiendo un lugar individual de enunciación, la “Carta abierta de un escritor a la Junta militar”.

“Imperceptible y demorada, concluye Luppi parafraseando a Rancière, la novela de Walsh contrapone otra política y otra estética a la puesta democrática de la esfera pública argentina durante las últimas dos décadas del siglo XX; las voces bajas inventadas desde el silencio y la lentitud refutan el estrépito de la escena democrática de los oradores, y generan disonancias que mantienen su peligro para todo el presente”. Incluyendo, agrego, las dos primeras décadas del siglo XXI.

Es la mejor prueba de que proyecto Walsh sigue abierto.

Bibliografía consultada

- Costa, Walter Carlos. “Antonio Candido: crítica e cordialidade”. *Letras*, n° 32, junio de 2006, pp. 103-11.
- Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. II. Los años felices*. Buenos Aires, Anagrama, 2016.
- Walsh, Rodolfo (elección y traducción). “La cólera de un particular”. Borges, Jorge Luis et al. *El libro de los autores*. Buenos Aires, de la Flor, 1967. Fuente del relato elegido por Walsh: “T’ang Tsou parle au roi de T’sin”. *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise*, comp. por G. Margoulies. Paris, Payot, 1948.